

Film und Fernsehen

Joachim Michael

Tele-ImagiNation und Kino-ImagiNation

Als das brasilianische Fernsehen im September 1950 erstmals auf Sendung ging, war das nationale Kino bereits ein halbes Jahrhundert alt. Von Beginn an gingen beide Medien eine komplexe und spannungsreiche Beziehung ein, die nicht untypisch erscheint für die lateinamerikanischen Medienkulturen. Gemeint ist damit nicht nur, dass die intermediale Wechselbeziehung zwischen Kino und Fernsehen die spezifische Ausgestaltung der audiovisuellen Kultur bestimmt, sondern dass sie darüber hinausgehend der Gegenwartskultur ein ihr eigenes Gepräge verleiht. Nicht zu Unrecht wird die Beziehung zwischen Kino und Television als Konkurrenzverhältnis betrachtet, das immer schon zugunsten des Rundfunks entschieden scheint. Es gilt jedoch zu untersuchen, wie sich die televisuelle Dominanz zum Kino verhält: ob das Fernsehen seine Stärke daraus bezieht, dass es andere Medien wie das Kino verdrängt, und inwiefern die den postkolonialen Rahmenbedingungen geschuldete historische Strukturschwäche des Kinos zugleich die Voraussetzungen für die Übermacht des Fernsehens schafft. Die Hypertrophie der Fernseh-Networks in Brasilien hat auch damit zu tun, dass es dem nationalen Kino im 20. Jahrhundert nicht gelang, seine Existenzkrisen dauerhaft zu überwinden. Die wiederkehrenden Schwundphänomene der Kinoproduktion im vergangenen Jahrhundert wurden vom Fernsehen ausgenutzt, um sich in eigentümlicher Weise als nationales Bildschirmkino zu entwerfen und zu entfalten. Das Paradox, dass sich der TV-Riese Rede Globo als "brasilianisches Hollywood" konstituiert, stellt sich als Anspruch dar, die Nation weniger dar- als vielmehr zuallererst vorzustellen und das nationale Selbst nach dem Vorbild der Kinovision auf den Bildschirm zu projizieren. Insofern als Kino und Fernsehen in der ImagiNation Brasiliens grundsätzlich konvergieren, stellt sich ihr Verhältnis als konfliktiver Wechselbezug dar, der die eigentümlichen Ausformungen beider Medien bedingt. Denn das Fernsehen dehnt seinen Einfluss in dem Maße aus, wie die Sehnsucht der peripheren Nation, sich technisch zu imaginieren, nicht durch das Kino gestillt werden kann. In

der Folge stehen ästhetisch und inhaltlich beide Medien meist – nicht immer – im Widerspruch zueinander, da die industrielle Hochleistungstelevision mit ihrer Glanzästhetik des prallen Konsumglücks von der *Hunger-Ästhetik* eines Kinos negiert wird, das sich in einer seiner schöpferischsten Phasen als Autorenkino im programmatischen Gegensatz zu Hollywood positionierte. Während also die glamouröse Überentwicklung des *Ipanema-way-of-life* tagtäglich auf den allgegenwärtigen Bildschirmen flimmert, projizierte sich immer wieder die unaufgehaltene Unterentwicklung des Restlandes auf die vereinzelter Leinwände.

Anfang und Ende: die Zyklen des Kinos

Nur etwa sieben Monate nach der Uraufführung des Kinematographen in Paris wurden im Juli 1896 erste Filmsequenzen in Rio de Janeiro gezeigt. Bereits 1897 fand der legendäre Kurzfilm *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* der Brüder Lumière eine brasilianische Entsprechung in *Chegada do Trem em Petrópolis* (*Ankunft des Zuges in Petrópolis*) von Vittorio di Maio. Die bewegten Bilder kündeten eine Moderne an, die die junge Nation in den urbanen Zentren über alle sozialen Schichten hinweg mit Begeisterung aufnahm. Das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war von reger Film-tätigkeit geprägt, die mit dokumentarischen Aufnahmen eingeleitet und in der zweiten Hälfte der Dekade mit ersten Spielfilmen ergänzt wurde. Unmittelbar nach Einführung des neuen Mediums entstand bereits eine große Produktionsphase, die auch die *Belle Époque* oder gar das *Goldene Zeitalter* des brasilianischen Kinos genannt wird (Gomes 1996: 11, 91). Unverkennbar war das Begehren der postkolonialen Gesellschaft, sich auf der Leinwand gespiegelt zu sehen. Mit der Elektrifizierung in Rio de Janeiro sprossen reihenweise Filmabspielstätten aus dem Boden und 1907 waren allein im Umkreis der Avenida Central etwa zwanzig Filmtheater in Betrieb, die meist selbst produzierte Sequenzen zeigten. Dieser erste Produktionszyklus gilt als einer der erfolgreichsten des brasilianischen Kinos, weil Produktion und Vorführung in einer Hand lagen und die gedrehten Filme den Weg auf die Leinwände fanden. Zwischen 1900 und 1912 wurden jährlich über einhundert Filme produziert, die zusammen mit Wochenschauen und Dokumentationen lokaler Ereignisse die Kinoschau zu einer beliebten urbanen Freizeitaktivität machten (Gomes 1996: 19–36; Johnson/Stam 1995: 19–22).

Nach dem Ersten Weltkrieg fand dieser Boom ein frühzeitiges Ende, da Hollywood erfolgreich begann, die Filmvorführungen auch in Brasilien zu monopolisieren. Diese Entwicklung wurde durch den Umstand verstärkt, dass die durch den Krieg stark gestiegenen Filmmaterialkosten die europäische Konkurrenz in eine Krise gestürzt hatten. Dazu kam, dass der Verleih in Brasilien zunehmend unter US-Kontrolle geriet und Hollywood den Vorzug gab. Die Schwächung der heimischen Produktion, deren Verbannung aus den Kinos und die Vorherrschaft der US-Filme, die zu dieser Zeit schon 85,6 % des Marktes erobert hatten, waren die Folge (Shaw/Dennison 2007: 20). So leitete sich ein historisches Muster des brasilianischen Kinos ein, demzufolge im 20. Jahrhundert auf kurze Boomphasen mit großen Erwartungen unweigerlich anhaltende Krisen folgten. Im Ergebnis führte die Abkoppelung der heimischen Filmproduktion von Verleih und Vorführung zur uneingeschränkten Dominanz Hollywoods und zum wiederholten Scheitern des Versuchs, eine nachhaltige Filmindustrie im Land zu errichten. Vereinzelte Anstöße hierzu gab es bereits in den zwanziger Jahren, ebenso Initiativen, die heimische Produktion vor den billigen Importen aus Nordamerika zu schützen. Aber erst der Tonfilm erweckte das Interesse des Staates. Die Regierung unter Getúlio Vargas erkannte im Kino ein wichtiges Instrument zur Begründung Brasiliens als nationale Gemeinschaft. 1932 wurde den Kinobetreibern per Gesetz vorgeschrieben, vor jeder Kinoaufführung einen brasilianischen Kurzfilm zu zeigen. Solche protektionistischen Maßnahmen wurden später immer wieder gesetzlich ausgedehnt, jedoch nie rigoros kontrolliert. 1937 sollte die Gründung des *Instituto Nacional de Cinema Educativo* (INCE) das Kino mit staatlichen Produktionen in den Dienst von nationaler Bildung und Erziehung stellen (Shaw/Dennison 2007: 24). Typisch für die Ausgestaltung technischer Medien in Brasilien war hierbei, dass das Kino jene Entwicklungslücke schließen sollte, die durch die ausgeprägte soziale Einschränkung der Buchkultur klaffte. An die Stelle der Bücher, die die Bevölkerung nicht lesen konnte, sollten nun die bewegten Bilder treten. Mehr als jedes andere Medium nutzte jedoch Jahrzehnte später das Fernsehen das Verharren des Buches innerhalb seiner urbanen Lese-Inseln, um außerhalb dieser Zonen eine ihm sich selbst überlassene Bevölkerung audiovisuell zu alphabetisieren.

Für INCE produzierte und drehte Ende der 1930er Jahre der renommierte Regisseur Humberto Mauro, der sich unter anderem mit dem später als Klassiker akklamierten *Ganga bruta* (1933) hervorgetan hatte,

mehr als 200 Dokumentarfilme. Diese didaktischen Streifen dienten auch dem Zweck, der Unterhaltungstendenz des brasilianischen Films entgegenzuwirken, der die Tonspur für seine Zwecke zu nutzen wusste und in Rio de Janeiro ein eigenes Genre ausformte, das Musik, Tanz und Komik miteinander verband und als *chanchada* populär wurde. Filme wie *Alô, alô, Brasil* (1935) von Adhemar Gonzaga brachten Radio-Stars wie Carmen Miranda auf die Leinwand. Bis in die fünfziger Jahre kamen hunderte von *chanchadas* in die Kinos und bescherten dem brasilianischen Film eine feste Publikumsbindung sowie den Zuschauern ein Amüsement, in dem sie sich wiedererkannten (Gomes 1996: 95–96; Johnson/Stam 1995: 27). Diese Bindung zerbrach erst, als das Fernsehen begann, dem Kino das Publikum streitig zu machen. Zuvor jedoch scheiterte der Versuch, ausgehend vom Erfolg der *chanchadas*, das Kino nach dem Vorbild Hollywoods auf eine solide Studiobasis zu stellen. Ein Beispiel dafür war das Studio Atlântida, das 1941 in Rio de Janeiro gegründet wurde und sich schon bald auf die *chanchadas* und Musicals spezialisierte, von deren Krise Ende der 1950er Jahre es sich jedoch nicht zu erholen vermochte. Ein noch spektakuläreres Unternehmen war das Studio Vera Cruz, das 1949 in São Paulo mit der Absicht aufgebaut wurde, den *chanchadas* ein auch international erfolgreiches brasilianisches Qualitätskino entgegenzusetzen. Vera Cruz produzierte achtzehn Spielfilme, von denen *O cangaceiro* (1953) der berühmteste ist. Er wurde in Cannes ausgezeichnet und in zweiundzwanzig Ländern gezeigt. Das Studio konnte den großen Erfolg des Films jedoch nicht nutzen und musste 1954 Insolvenz anmelden. Es war nach dem Modell der Metro-Goldwin-Mayer-Studios zu einer Zeit ins Leben gerufen worden, als die US-Studios aufgrund der Konkurrenz durch das Fernsehen bereits in die Krise geraten waren. Die hohen Produktionskosten, die nicht zuletzt das implementierte Star-System sowie die aufwändigen Sets verursachten, waren ohne einen gesicherten Verleih nicht zu refinanzieren (Gomes 1996: 76–78; Johnson/Stam 1995: 27–28).

Das Scheitern des 'tropischen Hollywoods' brachte das Filmschaffen nicht zum Erliegen, aber an ihm lässt sich der Schwenk hin zu unabhängigen Produktionen festmachen, die sich am italienischen Neorealismus orientierten. Prekäre und nicht-industrielle Bedingungen des Drehens wurden nun zum ästhetischen Prinzip und zum politischen Ausgangspunkt einer kinematografischen Reflexion über die sozialen Bedingungen des Landes. In dieser Zeit entstanden bemerkenswerte Filme wie *Rio 40 graus* (1955) und *Rio, zona norte* (1957), beide von Nelson Pereira

dos Santos. Die Ablehnung der 'Qualitätsproduktionen' der Studios und das improvisierte Arbeiten an ungestellten Sets mit Laiendarstellern leitete die Ära des *cinema novo* ein, die nach der der *Belle Époque* und der der *chanchadas* die dritte bedeutsame Epoche des brasilianischen Kinos darstellt. Sie unterschied sich jedoch von den vorhergehenden in signifikanter Weise dadurch, dass sie nicht auf die Konstitution einer nationalen Filmindustrie ausgerichtet war. Im Gegenteil, im Augenblick, da das Fernsehen sich anschickte, sich unter den Bedingungen der Unterentwicklung als mögliche Industrie technischer Bilder zu etablieren, ging das Kino mit dem *cinema novo* dazu über, sich aufgrund der Unterentwicklung vom industriellen Modell der Bilderproduktion zu distanzieren. Hierin markierte das *cinema novo* zugleich seine Differenz zur zeitgleichen *Nouvelle Vague*, mit der es vieles gemein hatte. Filme des *cinema novo* mit niedrigen Budgets wandten sich nicht nur gegen die *tradition de la qualité* des makellosen Studiokinos, sondern machten vielmehr den strukturellen Mangel zum ästhetischen Mittel, die Entbehrungen und Knechtungen anzuzeigen, zu denen das Land in der Unterentwicklung verurteilt war. Diesem Mangel musste auch das Kino verhaftet bleiben, insofern es sich den sozialen und politischen Bedingungen Brasiliens verpflichtet fühlte. Neben Hollywood, das als Zerstreuungsindustrie die Spitze jener imperialistischen Weltordnung bildete, die die Abhängigkeit der peripheren Länder bestimmte, ist es vor allem das Fernsehen, das stellvertretend im eigenen Land diese Herrschaftsverhältnisse vertiefte, indem es mit seinem standardisierten und schematisierten Amüsement von der Bildung eines kritischen Bewusstseins ablenkte. Das Fernsehen begann jedoch während der Ära des *cinema novo* in den 1960er Jahren erst nach und nach, sich als hegemoniales Massenmedium zu konstituieren. Die Bild-Kritik des *cinema novo* vollendete sich also erst, so könnte man meinen, als es schon nicht mehr als Bewegung fortbestand und sich Rede Globo in den 1970er Jahren endgültig mit seinen hohen Produktionsstandards und seinem Star-System als *Hollywood brasileira* behauptete. Die wesentliche ästhetische und inhaltliche Auseinandersetzung auf der Ebene der technischen Bilder war folglich zwischen dem *cinema novo* und dem Fernsehen auszumachen, wenngleich sie als solche nicht dazu kam, ausgetragen zu werden. Denn die Selbstversöhnung mit einem kommenden (mehr als mit dem bestehenden) Brasilien, die das Fernsehen später betrieb, konnte für dieses Kino nur Grund des Aufbegehrens sein. Dennoch kamen beide Seiten darin überein, dass die (noch immer

ferne) Nation nur in den technischen Bildern zu sich kommen konnte.

Es zeigte sich, dass sich mit dem *cinema novo* das Kino als künstlerische und intellektuelle Avantgarde positionierte, die auf der Höhe und im ebenbürtigen Austausch mit der Literatur und anderen Künsten das *cinéma d'auteurs* weiterentwickelte und in ihren Filmen die aktuellen Debatten der Gesellschaft ästhetisch reflektierte und kritisch fortführte. Hierbei stand die Bewegung zugleich in engem Kontakt mit aktuellen Kinotendenzen in ganz Lateinamerika, die die Filmkunst in den Dienst der Befreiung stellten, wie etwa Fernando Solanas und Octavio Getino, die 1969 in einem Manifest ein revolutionäres *tercer cine* forderten, das sich im Gegensatz zum Mainstream- und Kunstkino dem Markt nicht anpasst. Allerdings formierte sich das *cinema novo* auf der Grundlage des erwähnten Filmschaffens und der Debatten der 1950er Jahre bereits um 1960, was die Vorreiterrolle der *cinemanovistas* markiert. Seine theoretische Formulierung fand es in den Schriften, die der Regisseur Glauber Rocha zwischen 1963 und 1965 veröffentlichte. Darin legte er das "anti-industrielle" Filmschaffen dar, dem "eine Kamera in der Hand und eine Idee im Kopf" genügte. Insbesondere aber begründete Rocha die Unversöhnlichkeit und den Schockcharakter dieser Filme mit der "Ästhetik des Hungers" als eine "Ästhetik der Gewalt", die den satten Neo-Kolonialisten im In- und Ausland die Verzweiflung der Hungernden in Ausdruck und Inhalt entgegenschleuderte (Rocha 2004: 63–67).

Glauber Rocha war darüber hinaus als Filmemacher die emblematische Figur der Bewegung, die mit Filmen wie *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) und *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968) die Ansätze des *cinema novo* in seiner dokumentarischen Kompromisslosigkeit sowie in seinem Zurückreichen in die kulturelle und literarische Tiefe entfaltete, aber in seinem Lyrismus und seiner reflexiven Gebrochenheit zugleich überschritt. Bis zu dreißig Filmemacher zählte das *cinema novo* in seiner produktivsten Phase. Herausragende Regisseure waren neben Rocha der schon erwähnte Nelson Pereira dos Santos unter anderem mit *Vidas secas* (1963), in dem der Mangel zum fundamentalen Antagonisten avanciert, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Ruy Guerra und Joaquim Pedro de Andrade, dessen Verfilmung von *Macunaíma* (1969) zum ersten großen Publikumserfolg der Bewegung wurde. Ihre Filme verteilten sich auf die verschiedenen Abschnitte des *cinema novo*, dessen Anfangsphase durch den Militärputsch 1964 ein abruptes Ende fand. Die zweite Phase war von Reflexionen über die Niederlage revolutionärer Ansätze

gekennzeichnet und wurde durch den “Putsch im Putsch” 1968 beendet, der die Repression drastisch verschärfte und die Bürgerrechte schmerzlich einschränkte. Nicht zuletzt aufgrund der Zensur wichen die Filme in der anschließenden dritten Phase bis 1971 auf Allegorisierungen aus. Gleichzeitig suchten sie vermehrt den Kontakt zum Publikum und parodierten sowohl Tradition wie Moderne, wie es auch der *tropicalismo* in Musik und Theater tat. Davon setzte sich ein kompromissloser und radikalisierte Teil ab und bildete das sogenannte *cinema marginal* (Xavier 1997).

Da die Förderung der nationalen Kultur zum Entwicklungsplan der konservativen Modernisierung der Militärs gehörte, unterstützte die Militärdiktatur trotz scharfer Zensur das heimische Kino und schuf 1969 die staatliche Filmbehörde Embrafilme (*Empresa brasileira de filmes*), die zunächst nur die Vermarktung brasilianischer Filme im Ausland fördern sollte, aber schon 1970 dazu überging, Filmproduktionen zu finanzieren, und ab 1973 den Vertrieb nationaler Filme übernahm. Embrafilme war sehr erfolgreich und ermöglichte in der Zusammenführung von Produktion und Vertrieb große brasilianische Publikumserfolge wie *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) von Bruno Barreto und *A dama do lote* (1978) von Neville de Almeida. Tatsächlich erreichte der Marktanteil des brasilianischen Filmes in der Ära Embrafilme von 1974 bis 1984 seinen Höhepunkt und stieg von anfangs 15 % auf bis zu 32 %. Die künstlerische Reflexivität und Kompromisslosigkeit, für die das *cinema novo* international bis heute gefeiert wird, war in diesem publikumswirksamen Förderkino der Embrafilme verloren, aber die nationale Produktion hielt sich auf einem Niveau von ca. 25 Filmen pro Jahr. In den 1980er Jahren setzten jedoch die zunehmende Popularität des Fernsehens und die Einführung der Videorecorder dem Kino zu. Außerdem erschwerten die einsetzende Wirtschaftskrise und das Missmanagement in der Filmbehörde die Lage. In der Folge gerieten Kino und Embrafilme nach dem Ende der Militärdiktatur 1984 in eine schwere Krise (Ballerini 2012: 32–35).

Der erste frei gewählte Präsident Fernando Collor schaffte 1990 in seiner Schocktherapie des freien Marktes alle staatlichen Organe der Kulturförderung ab, darunter auch Embrafilme. Der Film und andere Kulturerzeugnisse galten als Waren, die sich uneingeschränkt dem internationalen Wettbewerb zu stellen hatten. Der Zuschauermarktanteil nationaler Filme in den brasilianischen Kinos sank von 34 % (1983) über 10 % (1990) auf annähernd 0 %. Die nationale Filmproduktion kam faktisch zum Erliegen. Der Schock saß tief, obwohl schon Mitte des Jahrzehnts die sog. *retomada*,

d. h. Erholung, einsetzte. Nachdem Collor angesichts eines Amtsenthebungsverfahrens 1992 zurücktrat, schuf die Nachfolgeregierung mit der *Lei do audiovisual* gesetzliche Anreizmechanismen für steuerlich absetzbare Förderungen von Filmproduktionen durch Privatpersonen und Unternehmen. Nun war es nicht mehr der Staat, der die Filmerzeugung direkt finanzierte, sondern die Privatwirtschaft, die dadurch ihre Steuerlast erleichterte. Diese Art der Förderung war erfolgreich. Zwischen 1995 und 2005 brachten etwa hundert neue Regisseure ihre Erstlingsfilme in die Kinos. Aber nur 30 % von ihnen gelang es, einen zweiten Film zu lancieren. Auch das Publikum brasilianischer Filme wuchs wieder: von praktisch 0 % in 1992 stieg es auf knapp 15 % im Jahr 2000, aber es erreichte weniger als die Hälfte des Wertes der 1980er Jahre. Die Produktion der *retomada* war von ungewöhnlichem Umfang und Vielseitigkeit. Sie fand auch vereinzelt großen Zuspruch von Publikum und Kritik, wie *Cidade de Deus* (2002) von Fernando Meirelles und Kátia Lund. Der Film zählte über drei Millionen Besucher und war damit der erfolgreichste Film der *retomada*. Der meistgesehene brasilianische Film aller Zeiten ist dagegen ein Film der sog. *pós-retomada*, wie das Gegenwartskino ab dem Jahr 2002 bezeichnet wird. *Tropa de elite 2* (2010) von José Padilha wurde von über zehn Millionen Zuschauern gesehen.

Diese Erfolge bedeuteten jedoch nicht, dass sich eine nachhaltige und solide Kinostruktur entwickeln konnte. Denn die Förderung betraf nur die reine Erzeugung der Filme, nicht aber deren Vertrieb, Leinwandprojektion und Sekundärverwertung im Fernsehen und als DVD. Das eigentliche Problem, das auch in der Gegenwart bislang nicht angegangen wurde, ist die Vorführung, nicht die Produktion der Filme. Denn die meisten der durch Sponsoring finanzierten Streifen erreichen ihr Publikum nicht, weil weder die Kinos noch die Fernsehanstalten sie annehmen. Während sich also in der Gegenwart die brasilianische Kinoproduktion mit knapp dreißig Filmen pro Jahr erholt hat, bleibt das chronische Problem bestehen, dass Hollywood weiterhin etwa 90 % der brasilianischen Kinos bespielt. Eine schwere Hypothek für das brasilianische Kino bleibt, dass das Fernsehen anders als etwa in den USA oder Deutschland gegenüber dem heimischen Kino von allen Verpflichtungen ausgenommen ist. Hier finden brasilianische Filme keine Verwertungsmöglichkeiten, weil die Anstalten den billigen Importfilmen aus den USA den Vorzug geben, wodurch den brasilianischen Filmen die Möglichkeit genommen wird, Verluste bei den Kinoproduktionen auszugleichen (Ballerini 2012: 36–49; Moisés 2003).

Triumph und Phantasma der nationalen Television

Trotz seiner Erfolge kann das Kino seine Funktion in den Augen von Beobachtern und Filmschaffenden selbst in der Gegenwart nur unzureichend wahrnehmen. Sie besteht darin, dass sich das Land in einem "kinematografischen Spiegel" erblickt und in ihm zu sich findet (Moisés 2003: 5). Das Fernsehen hat nicht von Anfang an darauf hingearbeitet, den Zuschauern in ihrem Zuhause eine Brasilien-Vision zu eröffnen, aber von dem Augenblick an, als es sich dieses Ziel vornahm, begann sein Aufstieg nicht nur als Medienmacht, sondern vor allem als prägender Faktor der Gegenwartskultur. Dies bedeutet, dass auch die Entwicklung des neuen Rundfunkmediums nicht von Anfang an geradlinig war. Nach dem Vorbild des Radiobetriebes und des TV-Systems in den USA überließ der Staat die Sendefrequenzen der Privatinitiative zur kommerziellen Nutzung, weil er sich außerstande sah oder nicht willens war, den Sendebetrieb mit öffentlichen Anstalten selbst zu übernehmen. Jedoch übte er die Hoheit über die Rundfunk-Kommunikation aus und vergab bzw. verlängerte die befristeten Sendelizenzen. Dadurch entstand eine grundsätzliche (gegenseitige) Abhängigkeit des Mediums von der Politik. Hieraus ergab sich, dass das Dispositiv des brasilianischen Fernsehens hinsichtlich seiner Produktion nicht nur durch unternehmerische Gewinnmaximierung sondern, wie schon das Radio, grundsätzlich auch durch politische Interessen geprägt wurde.

Da es jedoch zu Beginn der 1950er Jahre keine TV-Empfangsgeräte in Brasilien gab, und die potentielle Nachfrage nach den Apparaten wegen der hohen Kosten als eingeschränkt galt, war die wirtschaftliche Tragfähigkeit des kommerziellen Mediums zunächst äußerst fragwürdig. Andererseits machte die Popularität des Radios den Bedarf an technischen Medien deutlich, die versprachen, nicht zuletzt auch die Distanz zwischen Tradition und Moderne zu überbrücken. Unter den Bedingungen der aufholenden Modernisierung war das kulturelle und wirtschaftliche Potential des Fernsehens enorm. So erklärt sich, dass das Medium in mehreren lateinamerikanischen Ländern nicht nur sehr früh eingeführt wurde, sondern auch jeweils mit mehreren Sendern.

Brasilien gehörte zu den ersten Ländern überhaupt, die an den regulären Fernseh-Start gingen. Bereits im September 1950 nahm der Medienmogul Assis Chateaubriand den ersten Sender TV Tupi Difusora in São Paulo in Betrieb. Er verfügte über die Mittel, die für die hohen Investitionen

erforderlich waren, und mit denen er sein Medienimperium auszudehnen gedachte. Tatsächlich gebot Chateaubriand auf dem Höhepunkt seiner Medienmacht Ende der 1950er Jahre über 34 Zeitungen, 18 Zeitschriften, 25 Radiosender und 18 Fernsehsender. Nachdem er 1951 auch einen Tupi-Sender in Rio de Janeiro gründete, folgten andere Unternehmen schnell nach. Die Tupi-Sender erhielten bald Konkurrenz durch TV Paulista (1952), TV Record (1953), TV Rio (1955) und TV Continental (1959). Tupi erweiterte seine Sendergruppe in den folgenden Jahren in sieben weiteren brasilianischen Großstädten (Xavier/Sacchi 2000: 229–238, 257). Auch der Staat plante einen eigenen Sender. Rádio Nacional experimentierte schon 1946 mit Fernsehübertragungen, allerdings autorisierte die Bundesregierung erst zehn Jahre später den Sendebetrieb. Dass dieser jedoch nie zustande kam, könnte mit dem Druck Chateaubriands auf den damaligen Präsidenten Kubitschek in Verbindung stehen. Der Medienmogul wünschte keine staatliche Konkurrenz und drohte mit einer Medienkampagne gegen die Regierung.

Ein Fernsehsender hatte zur damaligen Zeit eine Reichweite von lediglich etwa 100 km. Der Staat schuf erst 1962 mit einer novellierten Telekommunikationsgesetzgebung die Grundlagen für die Gründung staatlicher Behörden zur Regelung des Fernmeldewesens und zum Ausbau seiner Infrastruktur. Dies bedeutet, dass die Voraussetzungen für die Bildung von TV-Networks lange nicht gegeben waren. Um die einzelnen Sender untereinander zu verschalten, hätten die Unternehmen die aufwändige Infrastruktur selbst aufbauen müssen. Da sie dazu angesichts der Ausmaße des Landes nicht in der Lage waren, produzierte und sendete jede Anstalt auch innerhalb einer Sender-Gruppe in dieser Phase ihr eigenes Programm. Auch waren die technischen Voraussetzungen für den Programmaustausch zwischen den Sendern noch nicht gegeben. Dies sollte sich erst ab Anfang der 1960er Jahre ändern, als das Videoband zum Einsatz kam. Aufgrund der hohen Anschaffungskosten für ein Empfangsgerät war das Fernsehen in den Anfangsjahren einem begüterten Publikum in den Großstädten vorbehalten. Es war daher zu Beginn ein lokales Medium, das seinen Zuschauern ein *Nahsehen* von meist nicht aufzuzeichnenden Radio-Adaptionen gewährte und ihren Ansprüchen durch eigens inszenierte Theaterklassiker (den *teleteatros*) gerecht zu werden versuchte.

Das landesübergreifende Fernsehen blieb bis in die 1960er Jahre eine Fern-Vision. Ein überregionales Netzwerk bedeutet jedoch nicht nur, dass ein einziges Programm von einer Vielzahl von Sendestationen ausgestrahlt

wird. Vielmehr begründet erst die gleichzeitige, landesweite Schau eines einheitlichen Programms die Tele-ImagiNation der nationalen Gemeinschaft. Schon von Anfang an waren Prestigesendungen wie die *teleteatros* immer wieder um die Umsetzung brasilianischer Werke bemüht. Auch live ausgestrahlte Telenovelas, die damals über kein Prestige verfügten, griffen häufig brasilianische Themen und Probleme auf. Dies bedeutet, dass die 'Brasilianität' der Sendungen sowie die Suche nach einer 'brasilianischen' Fernsehsprache von Anfang an zu den Voraussetzungen des Mediums gehörten. Diese Nationalisierung des Mediums geriet jedoch just dann in Gefahr, als dieses daran ging, durch den Programmaustausch per Videoband zwischen den Sendestationen ein einheitliches Programm zu bilden, das überregional auf Sendung gehen sollte. Denn die *videotapes* leiteten den Programmimport ein, der fast ausschließlich aus den USA stammte. In dem Augenblick also, als das Fernsehen die technischen Voraussetzungen erfüllte, ein landesweites Programm auszustrahlen, drohten – in der damaligen Wahrnehmung – die Sendeinhalte entnationalisiert zu werden und dem auswärtigen Kulturdiktat zu erliegen, das die Dependenz kulturell vertieft und tagtäglich vor Augen geführt hätte.

Der Streit um den Tele-Blick wurde vor allem in den 1960er Jahren ausgetragen, als die nationale Frage primär als Problem der Unterentwicklung diskutiert wurde, wie am *cinema novo* zu erkennen ist. Politisch wurde dieser Konflikt durch den Militärputsch zugunsten einer konservativen Modernisierung entschieden, die die marktwirtschaftliche Entwicklung zu einer Konsumgesellschaft erzwang. Das Fernsehen spielte hierbei eine zentrale Rolle, da es nicht nur die Welt der Konsumgüter vor Augen führen und anpreisen, sondern durch den Absatz der Empfangsgeräte auch die Industrieproduktion dieser Güter steigern sollte. Tatsächlich verdoppelten sich seit Mitte der 1950er Jahre die Verkaufszahlen von Fernsehgeräten jährlich. Allein 1960 wurden 200.000 Geräte verkauft. In jenem Jahr gab es über 620.000 Fernseher in Brasilien (Xavier/Sacchi 2000: 164). Daraus entstand ein Millionenpublikum, wenn man davon ausgeht, dass das Fernsehen sein privates Dispositiv noch nicht voll entwickelt hatte und halb öffentlich, halb privat rezipiert wurde. In dem Maße, in dem sich das Potential eines landesweiten Publikums zu erkennen zeigte, erschlossen sich auch die technischen Voraussetzungen, diese Zuschauerschaft einheitlich zu adressieren. Die Frage, die sich also stellte, war, inwieweit die sich abzeichnende televisionäre Integration der brasilianische Bevölkerung als ein nationales Publikum in den Dienst einer lediglich ökonomischen Mo-

dernisierung zu stellen war, die aufgrund der forcierten Minimierung der Löhne nur einem eingeschränkten Bevölkerungssegment zugutekommen würde, und die zudem mit der Ausstrahlung US-amerikanischer *enlatados* (Programmimporte) die Zuschauer sich selbst gegenüber zu Fremden machen würde. Die Alternative im Rahmen des Entwicklungsmodells der Industrialisierung war hingegen, die Modernisierung mit einer kollektiven Emanzipation zu vereinen, die die Nation vorstellbar macht und auf dem Bildschirm zu sich führt (Kehl 1986).

Die historische Chance, die brasilianische Bevölkerung zu einem potentiellen, aber riesigen Publikum zu formieren, ergriff ein Sender, der erst 1965 an den Start ging, der sich aber umso entschlossener daran machte, umgehend ein landesweites Sendernetz zu errichten, das er schon 1969 in Betrieb nahm. Es handelte sich um TV Globo aus Rio de Janeiro. Der Pionier TV Tupi erkannte diese Möglichkeit viel zu spät und bildete erst 1974 ein Network mit einer *programação nacional*. Zu diesem Zeitpunkt lag die Sendergruppe bereits weit abgeschlagen hinter Globo. 1980 musste Tupi aus Zahlungsunfähigkeit den Sendebetrieb einstellen. Rede Globo, wie sich die Fernsehanstalt aus Rio nach ihrer Marktpositionierung als Sendernetzwerk nannte, unterstützte das Modernisierungsprojekt der Militärs bedingungslos. Im Gegenzug konnte sie auf die Rückendeckung der Generäle zählen, die sie zu Beginn bitter nötig hatte. Globo war ein Ableger der gleichnamigen Zeitungs- und Radiogruppe unter dem Kommando von Roberto Marinho und nahm sich die US-amerikanischen TV-Networks zum Vorbild. Trotz seiner Unternehmensgröße verfügte Globo jedoch nicht über die Investitionsmittel, die die landesweite Expansion erforderte. Vor allem aber mangelte es der Gruppe an dem nötigen Know-how für den Aufbau eines solchen Netzwerkes. Dies konnte auch der Radiobetrieb nur bedingt bieten, der bis dato auf lokalen Einzelsendern beruhte, die je nach Leistungsstärke ab den 1940er Jahren per Kurzwelle in das Landesinnere zu senden vermochten und damit zwar erstmals ein nationales Publikum ansprachen, hierfür jedoch einen unvergleichbar geringeren Aufwand auf sich nehmen mussten. Globo behalf sich schon 1962 mittels eines Joint Ventures mit der US-amerikanischen Mediengruppe Time-Life. Das US-Unternehmen versorgte Globo mit millionenschweren Finanzhilfen und umfangreichem Know-how in Technik, Programmgestaltung, Werbung und Verwaltung. Im Gegenzug sollte Time-Life 45 % des erwirtschafteten Gewinns und 3 % des Umsatzes des Senders erhalten. Der Vertrag war auf eine erneuerbare Dauer von zehn

Jahren ab Betriebsaufnahme ausgerichtet. Das Problem war, dass die Telekommunikationsgesetzgebung von 1962 (*Código brasileiro de telecomunicações*) Partnerschaften mit ausländischen Medienunternehmen ausdrücklich verbot. Das Ergebnis war der “escândalo Time-Life”, der 1966 sogar zu einem Parlamentarischen Untersuchungsausschuss führte, welcher zum Ergebnis kam, dass TV Globo gegen das Gesetz verstoßen habe. Die zweite Militärregierung, die 1968, wie schon angedeutet, unter Artur da Costa e Silva die Diktatur verschärfte und verstetigte, setzte sich jedoch über den Untersuchungsausschuss hinweg und legalisierte TV Globo in ihrem ersten Amtsjahr (Herz 1987: 185–198). Der Skandal steht bis heute im Brennpunkt der brasilianischen Massenmedienkritik, weil er die autoritäre Abhängigkeit Brasiliens von transnationalen Wirtschaftsinteressen durch den Import und die Verbreitung eines fremden Bewusstseins zu besiegeln schien.

Rede Globo begegnete der Krise mit einer Doppelstrategie: Der Sender machte sich daran, das Publikum zum Einen durch eine konsequente ‘Brasilianisierung’ des Programms zu überzeugen und es zum Anderen durch einen kinematografischen ‘Qualitätsstandard’ zu ködern. Globo erfand diese Strategie nicht, sondern übernahm sie – nicht anfänglich, sondern erst gegen Ende der 1960er Jahre – von dem Konkurrenten TV Excelsior, der bereits Anfang des Jahrzehnts ein ästhetisch aufwändiges, ‘nationales’ Programm entwickelte, dessen Brasilienschau den Zuschauern durch ein festes Programmgerüst zur täglichen Gewohnheit werden sollte. Die Unternehmensgruppe, die hinter TV Excelsior stand, wurde wegen politischer Differenzen von den Militärs liquidiert, und der Sender musste 1970 seinen schon zuvor schwer zensierten Dienst einstellen. Rede Globo begann nun unter anderem durch die Verpflichtung herausragender Drehbuchautoren die Telenovela, das Rückgrat des Programms, systematisch auf nationale Themen auszurichten. Dass hieran auch Schriftsteller beteiligt wurden, die für ihr kritisches und politisches Engagement bekannt waren, wie etwa Dias Gomes und Gianfrancesco Guarnieri, verlieh dem Sender Prestige und Glaubwürdigkeit. Mit der *telenovela verdade* gab Globo ab 1969 vor, nationale Probleme in seinen Serien ungeschönt zu diskutieren.

Die Telenovela war ursprünglich ein Formatimport nicht aus den USA, sondern aus Kuba und Mexiko, wo die Fernsehsender frühzeitig die Soap Opera in der radiophonen Tradition der *radionovela* in ein serielles Melodrama konvertierten, das im Gegensatz zur Seifenoper auf einer finalen Erzählstruktur beruht und nicht endlos fortgesetzt wird.

Die Telenovela ist wegen ihrer vielen Kapitel (in der Regel um die 200) extrem rentabel. Sie eignet sich sehr gut zur Variation von Themen, Geschichten und Figuren. Die 'Brasilianisierung' des Genres sah hingegen vor, dies dazu zu nutzen, das standardisierte Aschenbrödel-Melodrama der mexikanischen Telenovela mit einer Fülle von Parallelplots zu ergänzen, die unter Einbeziehung verschiedenster Genres wie etwa dem Krimi oder der Sozialsatire aktuelle oder historische Anliegen der brasilianischen Gesellschaft aufgreifen und diskutieren. Dass sich hierbei Unterhaltung mit Kritik vermengen kann, zeigt das Beispiel der berühmten Telenovela *Roque Santeiro* des Autors Dias Gomes. Die Politsatire wurde 1985/86 nach dem Ende der Diktatur gesendet, nachdem sie zehn Jahre zuvor der Zensur der Militärs zum Opfer gefallen war. Zwar geben die 'brasilianischen' Telenovelas von Rede Globo vor, in jeder Serie einen eigenen "nationalen Kosmos" zu entwerfen, der seine Differenzierung in einer Multiplotstruktur von etwa einem Dutzend Parallelhandlungen findet, die wiederum von bis zu siebenzig bis achtzig Figuren bevölkert werden. Jedoch modellieren sie konstitutive Muster, die ihren Ausdruck im *Ipanema-way-of-life* eines Hochglanz-Brasilien finden, das in der Regel in der gehobenen Mittelschicht angesiedelt ist. Dieses Glamour-Format wird durch eine technische Qualität der Bilder unterstützt, die mit unsichtbaren Kontinuitätsmontagen die Wirklichkeitsillusion der TV-Schau sicherstellen. Nichts darf das ungebrochene Sehvergnügen stören, das mit aufwändigen Aufnahmetechniken beständig neu angestachelt wird. Dazu kommt das Star-System von ausgewählten Schauspielerinnen und Schauspielern, die sich dem Publikum als Träger seiner projektiven Identifikationen anbieten. Rede Globo drängt sich, mit anderen Worten, den Zuschauern als Bildschirm-Kino auf, das sie kontinuierlich auffordert, sich in ihm zu spiegeln und sich der Lust des Schauens hinzugeben. Dies ist das Anliegen des kleinformatigen *Hollywood brasileira*. Aber was ist dies für ein Blick, den die Globo-Telenovela ködert? Es ist der Schlüssellochblick, der sich den Ausgeschlossenen in die Sperrbezirke der besseren Welt des überquellenden Wohlstandes auftut. Was die Unterentwicklung den Zuschauern unbarmherzig entzieht, vergeudet sich in der Überentwicklung des Glücks, das sich nur auf dem Bildschirm zur Schau stellt. Die Telenovela bannt den Blick, ihr Ziel ist es, den Blick an den Fernseher festzusaugen, nie darf er vernachlässigt, verunsichert oder verstört werden. Er ist nicht auf sich zurückzuwerfen, wie es das *cinema novo* in seiner selbstbezogenen Kinokritik forderte. Daher ist das Telenovela-Bild

nur Projektionsfläche des Zuschauerbegehrens – nichts liegt ihm ferner, als die Wirklichkeit des Zuschauers zu rekonstruieren, bzw. diesen so zu spiegeln, wie er sich sieht. Was sich dem Schlüssellochblick der Telenovela-Schau eröffnet, ist die andere Wirklichkeit, das schönere Brasilien der unbeschwerten Üppigkeit, das sich für immer hinter den Hochsicherheitsmauern verschanzt hat. Voyeuristisch ist dieser Blick, er befeuert die Passion des Fern-Sehens.

Bleibt die Frage, worauf die Brasilianität der Serie letztlich gründet, wenn die Telenovela stets jenes andere Brasilien halluziniert, das dem Zuschauer verschlossen ist. Das Telenovela-Brasilien entsteht, so wäre zu antworten, nicht auf dem Bildschirm, sondern dort, wo die Imagination des Zuschauers beginnt. Jedoch ist dies nicht die Imagination des auf der Bildfläche geschauten Brasiliens. Denn nicht in der Schau imaginiert sich das Brasilien der Telenovela, sondern in der Vorstellung, dass *alle* dieselbe Serie zur selben Zeit anschauen. Trotz der hohen Einschaltquoten der Telenovela kann dies nie der Fall sein, sondern immer nur das Ergebnis jener Imagination des Zuschauers, zusammen mit *allen* anderen Brasilianern gleichzeitig von der Leidenschaft der Telenovela-Schau erfasst zu werden. Die Telenovela-Nation ist daher nicht das abgebildete Brasilien, sondern die Imagination der Gemeinschaft der Schauenden. In der imaginären Schau der Schau, mit anderen Worten, entsteht die nationale Telenovela-Gemeinschaft (Michael 2010).

Literaturverzeichnis

- BALLERINI, Franchesco (2012): *Cinema Brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus.
- GOMES, Paulo Emilio Salles (1996): *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- HERZ, Daniel (1987): *A história secreta da Rede Globo*. Porto Alegre: tchê!
- KEHL, Maria Rita (1986): "Eu vi um Brasil na TV". In: Simões, Inimá F./Henrique da Costa, Alcir/Kehl, Maria Rita: *Um país no ar. História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense, 167–276.
- MICHAEL, Joachim (2010): *Telenovelas und kulturelle Zäsur. Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika*. Bielefeld: Transcript.
- MOISÉS, José Álvaro (2003): "A new policy for Brazilian cinema". In: Nagib, Lúcia (Hg.): *The New Brazilian Cinema*. London: Tauris, 3–22.

- JOHNSON, Randal/STAM, Robert (1995): "The Shape of Brazilian Film History". In: Dies. (Hg.): *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 15–52.
- ROCHA, Glauber (2004): *Revolução do cinema novo*. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac & Naify.
- SHAW, Lisa/DENNISON, Stephanie (2007): *Brazilian national cinema*. London [u.a.]: Routledge.
- XAVIER, Ismail (1997): *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis [u.a.]: University of Minnesota Press.
- XAVIER, Ricardo/SACCHI, Rogério (2000): *Almanaque da TV*. Rio de Janeiro: Objetiva .